

Hibridez subversiva en *Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire¹

Subversive Hybridity in *Nuestra piel muerta*, by Natalia García Freire

Hibridismo subversivo em *Nuestra piel muerta*, de Natalia García Freire

Patricia Poblete Alday

Universidad Finis Terrae / Chile

E-mail: ppoblete@uft.cl

Resumen. En este texto analizamos las formas en las que la primera novela de Natalia García Freire integra de modo creativo y crítico las convenciones de la novela de formación, el relato mítico y la historia de horror, interpelando con ello los sesgos de género en los procesos de socialización humana y de canonización literaria. Nuestra perspectiva se nutre del cuestionamiento feminista de la *Bildungsroman*, del simbolismo mitocrítico y de los recursos formales del relato gótico, para mostrar cómo, en su conjugación, se genera un texto tan original como conmovedor.

Palabras clave: Novela de formación, Relato mítico, Historia de horror, Novela ecuatoriana contemporánea.

Abstract. This text analyzes the strategies that Natalia García Freire uses in her first novel to integrate, creatively and critically, the conventions of the *Bildungsroman*, the mythical tale and the horror story, thereby questioning gender biases in the processes of human socialization and literary canonization. Our perspective is nourished by the feminist questioning of the *Bildungsroman*, the myth-critical

¹ Este texto forma parte del proyecto Fondecyt 1200056, titulado “Damas oscuras: narrativa de ficción fantástica contemporánea en Hispanoamérica”, y del cual la autora es investigadora responsable.

symbolism and the formal resources of the Gothic story, to show how by its conjugation a text as original as it is moving is generated.

Key Words: Bildungsroman, Mythic Tales, Horror Stories, Contemporary Ecuadorian Novel.

Resumo. Neste texto, analisamos as maneiras pelas quais o primeiro romance de Natalia García Freire integra criativa e criticamente as convenções do romance, do conto mítico e da história de terror, questionando os preconceitos de gênero nos processos de socialização humana e canonização literária. Nossa perspectiva se vale do questionamento feminista do Bildungsroman, do simbolismo mítico-crítico e dos recursos formais da história gótica, para mostrar como, em sua conjugação, é gerado um texto tão original quanto comvente.

Palavras-chave: Romance de formação, Conto mítico, Conto de terror, Romance equatoriano. contemporâneo.

Recibido: 01.12.2022

Aceptado: 14.12.2022

En su ópera prima, Natalia García Freire (Cuenca, 1991) se sirve de un amplio abanico de recursos técnicos y expresivos para construir una novela de difícil caracterización formal. Más que definirla, aquí nos interesa analizar brevísimamente las estrategias que le permiten deconstruir los cimientos de tres fórmulas narrativas canónicas: la novela de formación, el relato mítico y la historia de horror.

En tanto **novela de formación**, primero que todo –y antes de entrar en la diégesis propiamente tal– debemos notar lo singular que resulta una instancia autorial femenina escribiendo sobre los avatares de un desarrollo masculino. Normalmente son las escritoras las que proyectan la experiencia de crecimiento femenina, mientras que los

² Sobre la especificidad del relato de formación femenino y sus diferencias con el masculino, véase p. ej. Abel, Hirsch & Langland, 1983; Felski, 1989; Fraiman, 1993; Lagos, 1996.

escritores varones narran el paso de la infancia a la adultez de protagonistas masculinos.² Pero el desafío, en la novela que nos ocupa, no es posicionarse en la lógica y la sensibilidad de un género que no es el de la autora, para reproducir sus transformaciones y ritos de paso según se va dejando la niñez. Lo que García Freire realiza aquí es aún más complejo: desmontar ese derrotero que, desde la más temprana edad, marca la diferencia en el desarrollo y las expectativas de crecimiento de niños y niñas. Porque – pese a las reivindicaciones y logros feministas sobre todo del último siglo– las maneras en las que hombres y mujeres “encajamos” (o no) en el mundo son distintas: esto es algo que se observa ya desde los cuentos clásicos, donde son los niños quienes salen a enfrentar a los dragones, mientras que las niñas aspiran a ser la esposa del príncipe azul. Estudiosas como Marianne Hirsch (1979), Annis Pratts (1981) y Elaine Hoffman Baruch (1981) han coincidido en mostrar cómo la estructura de los cuentos clásicos apunta al devenir socioculturalmente marcado para los hombres, de modo que sus valores se subvierten cuando la protagonista es femenina: mientras el héroe aprende a ser un adulto independiente, la mujer debe aprender a ser sumisa y vivir al alero de otro.

En *Nuestra piel muerta* (2019) tenemos a un narrador-protagonista, Lucas, que subvierte esta lógica: su crecimiento desafía los cánones de género sin que ello implique una identificación sexual precisa. Dicho de otro modo: Lucas posee una sensibilidad –llamémosle femenina–, lo que no significa que él sea homosexual, como supone uno de los prejuicios más extendidos y persistentes. Lo relevante aquí es que su crecimiento y madurez se realiza al margen de las formas canónicas de la “hombría” o de lo que se denomina la “masculinidad hegemónica” (Connell, 1987 y 1995), cuestionando así su relato y su pertinencia.

Desde la perspectiva de Lucas, la figura paterna pareciera encarnar esta masculinidad dominante, normativa y cruel; sin embargo, la llegada de dos extraños –Felisberto y Eloy³– relativiza y finalmente

³ Las referencias nominales aquí resultan tan pertinentes como ineludibles. Para los lectores hispanoamericanos, “Felisberto” remite al reconocido escritor uruguayo, autor de obras que –como las que aquí nos ocupa– resultan tan originales como inclasificables. “Eloy”, en tanto, apunta –sobre todo para los lectores chilenos–

destruye este arquetipo. Del mismo modo que Lucas tiembla ante su padre, este baja la cabeza ante los afuerinos. Las relaciones masculinas se rigen según un círculo vicioso de sometimiento y humillación, donde la mancillada procura recuperar su posición de poder humillando, a su vez, a quien está más abajo en la escala jerárquica. Y Lucas, aquí, es el último en la línea.

Por eso, la forma en la cual “se hace hombre” no puede ser la tradicional. La manera que Lucas encuentra para trascender es *perdurar*: esa es su victoria, tal como sucede con el narrador de “Persistencia del débil”, ese relato memorable del uruguayo Rafael Courtoisie:

Hay un río incesante hecho de los cadáveres de los poderosos, el río de los fuertes que caen a cada momento, las caliginosas aguas de los que quieren vencer.

Yo estoy en las tierras altas, lejos de esas orillas. Y permanezco. (2011, p. 113)

Lucas no reproduce la trayectoria de su padre: la desafía desde la derrota. Y al final esta se revela, de una manera aparentemente contradictoria, como una forma sutil, elegante y siniestra, del triunfo. El movimiento es doble: en su relato, Lucas recompone la figura paterna según su perspectiva, y por eso su misma escritura supone tanto un ajuste de cuentas como una forma de reconciliación con el progenitor (lo que ayuda a entender el uso de la voz apelativa, que aparecerá en otros ejemplos, más adelante):

Soy el creador de un padre. Y no será a mi imagen y semejanza como nazca en mis recuerdos, sino con voces inventadas, articulaciones laxas, un padre que se arrastre por mi mente: arrepentido, preso de mi memoria.

Padre mío. Horror mío. (2019, p. 42)

a la novela homónima de Carlos Droguett, publicada por Seix Barral en 1959, que gira en torno a la figura del bandolero, que encarna la masculinidad canónica, violenta y marginal.

En la práctica, Lucas no tomará el sitio paterno –que se ha revelado en toda su teatralidad pusilánime– sino que destruye el orden que lo hace posible. No es el hijo de la horda primitiva que destrona al padre déspota para terminar siendo una versión más joven de él, sino que deviene aquel que aniquila ese mundo y su lógica, inmolándose en ese ejercicio.

Aquí es donde engarzamos con el **relato mítico**. Más allá de la conocida fábula de la horda primitiva, trabajada por Freud (1913) y por Marcuse (1964), en conjunción con el relato de formación masculino, es el derrotero del héroe –y aquí remitimos al también archiconocido estudio de Joseph Campbell (1949)– el que se subvierte. En *Nuestra piel muerta* la peripecia de Lucas completa los tres ciclos del camino del héroe: la partida, la iniciación y el retorno.

El primero de ellos corresponde a la salida de la casa paterna, cuando es vendido a un anciano avaro que lo hace trabajar mientras él se emborracha. La iniciación, en tanto, se marca por el descubrimiento del inframundo material: la flora –ese reino tradicionalmente asociado a lo femenino– y la pequeña fauna: la de los insectos y los arácnidos; a los que denominamos despectivamente “bichos”. Por último, la etapa del regreso es clara en el retorno de Lucas a la casa paterna, pero no lo hace –como el héroe solar de Campbell– para “dar en el lenguaje del mundo de la luz los mensajes que vienen de las profundidades” (Campbell, 1959: 201), sino para aniquilar un orden marchito.

Esta aniquilación, sin embargo, no se hace a golpe de espada sino de una forma sutil, como corresponde al nuevo orden. Lucas clausura la casa, y utilizando flores de adelfa, envenena a las criadas y a sí mismo, tras lo cual, simplemente, se sienta a esperar: “Dentro y fuera de esta casa solo permanecerá el sonido tenue del ascenso de la mala hierba al crecer y los sutiles vuelos de los insectos que la habitan” (2019, p. 149).

La acción de Lucas es revolucionaria porque se establece desde una derrota que no solo es individual: ahora es el momento del *otro*, aquel a quien hemos despreciado, invisibilizado y humillado durante siglos, como forma mezquina de afirmar nuestra aparente supremacía. Indígenas, mujeres, disidencias sexuales, subjetividades al margen de lo establecido y lo socialmente validado. Niños. Insectos. Bichos todos.

Es común que aparezcan algunos trazos del periplo del héroe en los relatos de formación: en ambos casos se trata del proceso por el cual una persona encuentra su lugar en el mundo y en la sociedad, tanto a nivel concreto y práctico, como a nivel simbólico (lo que comúnmente llamamos “encontrarle sentido a la vida”). Menos común es la aparición en estos relatos de elementos, símbolos y estrategias narrativas propias de la **historia de horror**. Este es el tercer y último aspecto que nos interesa plantear aquí.

Nuestra piel muerta abunda en imágenes y símbolos fuertemente connotados que nos remiten a un imaginario gótico. Para empezar, la casa y su entorno inmediato: los vestigios del jardín de la madre, por ejemplo, recuerdan a Bomarzo, aquel bosque de monstruos de piedra situado cerca de Roma, y tan bien novelado por Manuel Mujica Láinez (1962). Ya en las primeras páginas de la obra de García Freire, leemos:

No quedan nada más que los animales de piedra que [la madre] mandó tallar, esparcidos como los restos de una civilización extinta, cubiertos de moho y enredaderas; el olmo solitario tiene las raíces levantadas, llenas de musgo, y las ramas secas (2019, p. 24).

Respecto a la casa, esta parece tener vida propia; y viene a ser versión rural del viejo castillo encantado: “La pintura descascarada de las paredes de la casa deja ver el adobe agrietado, cuando me apoyo cae la tierra y cruje; el tejado de la casa, con espacios como hileras de

dentaduras viejas y podridas, traquetea con lentitud; los postigos se pegan contra las ventanas y chirrían” (2019, p. 40).

Hay un episodio en particular que escenifica de forma fantástica este imaginario tenebroso en el espacio doméstico, que es este: “Caminé por el pasillo oscuro con una vela entre las manos temblorosas y mis sombras eran como las de un cinematógrafo dañado porque trepidaban [...]” (2019, p. 91)

Luego, también están mujeres que habitan esta casa: la madre y las nodrizas (Sarai, Noah y Mara). La madre es un ser de piel traslúcida, etérea y fragilísima; Lucas la describe como “un fantasma [que sube] por las escaleras, en completo silencio” (2019, p. 30). Las nodrizas, en tanto, componen una trinidad oscura, en un claro símil de la femineidad perversa de las antiguas mitologías:⁴

Mara y Noah se han soltado el cabello, que les cae en ondas, un velo negro brillantísimo [...] y el cabello solo cae y cae hasta el piso, donde podría convertirse en un montón de serpientes negras que me acorralan. (2019, p. 72)

[Sarai] Es bella como una flor de planta carnívora, como la venus atrapamoscas con sus pequeñísimas extensiones como dedos de hadas, una belleza que toca casi la monstruosidad para hacerte caer en ella, es bella como los puntos rojos de un grillo del desierto. (*ibidem*)

También están los hombres: el padre, cruel y déspota, y los afuerinos, que no solo doblegan la voluntad del primero, sino que imponen un dominio implícito pero férreo sobre la casa y sus habitantes. Al lado de Eloy y Felisberto, nota Lucas, su padre parece minúsculo (2019, p. 103). Ambos tienen señas físicas que marcan su monstruosidad. Eloy tiene un pie lleno de costras, que parece descascararse (2019, p. 35), y Felisberto es inmenso y peludo, al punto de que –dice Lucas– “podría pasar por atracción en la feria” (2019, p. 97): “Visto desde el suelo, Felisberto parecía estar formado por un solo hueso grande y deforme

⁴ Para una revisión histórico-estética de la representación de la perversidad femenina, véase Dijkstra, 1994; Praz, 1999 y Pedraza, 2004.

del que salían protuberancias que formaban su cara, sus brazos y sus manos; sobre todo sus dedos, que eran grandes y amorfos” (2019, p. 145).

Más allá de este microcosmos terrible, la misma naturaleza exhibe sus connotaciones más salvajes e intimidantes. La vegetación se muestra exuberante, y su potencial maligno se acaba de revelar en el veneno de la adelfa que antes mencioné, con el que Lucas mata a las nodrizas antes de ingerirlo él mismo. En otra imagen bellísima, el páramo habla entre la niebla, el viento se libera de sus cadenas y miles de ramas susurran al unísono (2019, p. 129).

Por supuesto, están los insectos, los bichos. En particular uno: una araña a la que Lucas bautiza como señorita Nancy, que es uno de los nombres por los que se conoce a Ananse o Anansi, la deidad creadora del mundo dentro de la mitología africana occidental y, por extensión, del Caribe. Su figura, como resume Wikipedia, destaca “por su capacidad para burlar y triunfar sobre oponentes más poderosos mediante el uso de la astucia, la creatividad y el ingenio [transformando] sus aparentes debilidades en virtudes”, y en este sentido funciona como un símbolo de la rebelión y de la esperanza para los oprimidos.

La carga simbólica de la araña aquí no puede pasar desapercibida: dadora de vida y propiciadora de muerte, aparece en las mitologías ancestrales y pervive en nuestro imaginario colectivo en su ambivalencia. Penélope, Aracné, la viuda negra, las arañas gigantes en el universo de Tolkien. Hay un cuento de Hanns Heinz Ewers, que se titula precisamente “La araña” (1908), que condensa la fascinación y el horror que nos produce este bicho, estableciendo un explícito paralelo con el universo femenino.

En fin: todo ello –naturaleza agreste y alimañas– conforma el contingente con el que el protagonista regresa a tomar posesión de la casa paterna:

Antes del amanecer comienzo a descender. Llevo conmigo a la señorita Nancy, algunas arañas, alacranes y caballos del diablo. No pueden hacerme daño ahora, padre.

Son mis guardianes, llevan sus armaduras negras y brillantes, ese esqueleto que los cubre por fuera, materia no viva que los protege. Llevo también matas de ortiga, ruda, amapolas, flores de cóndor, reventaderas, adelfas y raíces de flor de chocho. (2019, p. 133)

Y por último, está Lucas, que es producto este entorno hostil y terrorífico y no puede, por tanto, asumir otro rol que el de vengador:

Cuando el ángel del infierno se dio cuenta que estaba desterrado creó un reino más poderoso que el de arriba. Voy a crear un reino también, padre. Lo estoy escuchando. Erigiré mi iglesia sobre este reino, tendré un altar coronado de mariposas y larvas; besaré por siempre a los escarabajos, oraré ante todas las arañas, y marcharé con los alacranes: porque es de ellos esta casa. (2019, p. 109)

Lucas entierra a su padre (no lo mata él, sino que los hombres lo fuerzan a beber hasta el coma etílico) y hereda su bastón, símbolo de mando de “un mundo viejo y corrompido” (2019, p.128) que es el que nuestro protagonista finalmente aniquila.

Conclusiones

En esta mezcla inusual que realiza Natalia García Freire entre fórmulas, figuras y estrategias narrativas propias del relato de formación, del relato mítico y del género fantástico, se problematizan de manera crítica las maneras en las que nuestro entorno y nuestra herencia social modulan nuestro horizonte de expectativas genérico, entendido este último tanto en su sentido femenino/masculino, como en su sentido de etiqueta narrativa. Esto es:

Primero, se cuestionan los modelos de formación y desarrollo tradicionales, que responden a una identidad sexual determinada, limitando radicalmente nuestras elecciones en las distintas etapas de nuestras vidas (por ejemplificar con un par de clichés: “los niños juegan con aviones, las niñas con muñecas”; “el espacio público es masculino, el privado es femenino”).

Segundo, se le da una nueva vida a géneros y modos textuales canónicos y relativamente estables (aunque bien sabemos que los géneros son convenciones históricas y, por lo tanto, móviles). A través de la combinación de sus elementos y trazos narrativos se logra lo que, de por sí solo, hoy ningún género “puro” podría lograr: un texto fresco, impactante, y sumamente poderoso.

Referencias

- Abel, E.; Hirsch, Marianne & Langland, E. (eds.) (1983). *The voyage in. Fictions of Female Development*. Hanover & London: University Press of New England.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (1° ed. 1949).
- Connell, R. (1987). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press.
- _____. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Courtoisie, Rafael (2011). “Persistencia del débil”, en *Los mares*. Montevideo: Casa Editorial HUM, pp. 112-113 (1° ed. 1991 en *El Mar Rojo*).
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate/Círculo de lectores (1° ed. 1986).
- Felski, R. (1989). *Beyond feminist aesthetics. Feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fraiman, S. (1993). *Unbecoming women. British women writers and the novel of development*. New York: Columbia University Press.
- Freud, S. (2018). *Tótem y tabú*. Madrid: Akal (1° ed. 1913).
- García Freire, Natalia (2019). *Nuestra piel muerta*. Madrid: La Navaja Suiza.
- Hirsch, M. (1979). “The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions”, *Genre*, XII, 293-311.
- Hoffman Baruch, E. (1981). “The feminine bildungsroman: education through marriage”, *Massachusetts Review*, 22, 33-57.
- Lagos, M. (1996). *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Marcuse, H. (1964). *One-dimensional Man: Studies in Ideology of Advanced Industrial Society*. London: Routledge.
- Mujica Láinez, M. (1962). *Bomarzo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Pedraza, P. (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Madrid: Valdemar.
- Pratts, A. (1981). *Archetypal patterns in women's fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado (1° ed. 1930).